

芥川龍之介の童話観形成における “主体” の問題

原田 光三郎

一 はじめに

芥川の童話は従来、「小説家としての理論による武装からの自由」¹⁾を手に入れた彼が、年少者に向けて、いくぶんの教訓性(エゴイズムの戒めなど)とともに「愛情」²⁾や「思いやり」³⁾をこめて紡いだテキストとして、評価されてきた。こうした積極的な(?) 評価は、二〇〇〇年代に入ってもなお、「彼の童話には、その小説に見られない明るさと素直さがある」⁴⁾と評する関口氏などによって引き継がれている一方で、八〇年代頃から、特に「蜘蛛の糸」、「杜子春」などの作品論において、単なる教訓譚としては読了できない「違和感」が表明され、従来の読みを逆転させるような試みが提出されはじめた。二〇一四年に刊行された武藤清吾『芥川龍之介の童話』⁵⁾は、そうした流れの先端に位置づけられる。

氏によれば、芥川の童話には共通して「神秘的な内容」が含まれており、芥川が何より大切にしたのは、「不可解な現実をうまく理解できないでいる自己とは何かという問い」であり、「その問いが読者に違和感なく理解されるために」、一見教訓的なわかりやすいテーマを取り入れたり、「彼が幼少期から関心を持続けた数々の怪異や神秘、創作当時に社会的に流行していた神秘現象をとり入れた」⁶⁾りしたのだという。そして、その根底には、「娑婆苦の為に呻吟」する人々への

“共感”があったのだという。

一見ベタな教訓譚のように見えて、その形式に寄り添いきれない姿を見とることは、芥川童話の読みを刷新するうえで、きわめて重要だ。けれども、「娑婆苦の為に呻吟」する人々への“共感”とは、おそらく「芥川」の「童話」に限られない。さらにいえば、「娑婆苦」が芥川を論じる際のキーワードでありえたとしても、それに対する芥川の姿を“共感”の一語でもって括することもできない。

求められるのは、童話という文学空間の中で「人々の「娑婆苦」の為に呻吟」するすがたを見つづけたひとりの作家が、神秘の翼をつけて、ときには誇らしく、ときには清らかに飛翔を続けた」(武藤・同前)などと言祝ぐことではなく、「娑婆苦」の「呻吟」も含め、さまざまな「他者」の声(同時代の諸言説)に芥川という「主体」がどのように出くわし、どのような対峙のあり様(内包・戯れ・回避・拒絶…)を示したのか、歴史的条件と結びついた地平で徹視的に再考することだろう。

したがって、本稿の課題は、「童話とは何か」をめぐって入り乱れる諸言説の中で、芥川がどのように位置付くのかを析出していくことにある。以下は、芥川の童話観がどのようなコンテキストの中で、どのような「他者」と出くわし形成されたのか、そしてそこにどのような

な「主体」のあり様を見とることができるとかという問いに対する、ささやかな考察である。

二 鈴木三重吉の童話観

急務なのは、同時代の童話をめぐる言説を確かめることだが、そのことは、大正期児童文学の特質が「おとぎ話の時代から童話の時代へと変質してゆく過程」⁶にあるといわれるように、明治期の思潮と切り離して考えることはできない。そこでさしあたり、明治末の「お伽噺」をめぐる言説を見わたしてみると、大きく二つのタイプに分けられることに気がつく。一方は、児童の教育の手段としてみなすもの、もう一方は、倫理・道徳的側面よりも芸術的側面を重視し、児童の無邪気さや美的感情を養うための読物とみなすものである⁷。そうした中で、児童の教育に童話（お伽噺）を用いることの有害性も唱えられていく。残酷な描写や悲惨な結末など、児童に対する過度の刺激を避けるべきとする意見である⁸。

こうした明治末頃の童話（お伽噺）をめぐる言説をうけ、新たな童話観を提唱したのは鈴木三重吉である。彼を主宰とする『赤い鳥』（一九一八年創刊）の巻頭には、次のようなモットーが掲げられている。

「赤い鳥」の標榜語^{モットー}

○現在世間に流行してある子供の読物の最も多くは、その俗悪な表紙が多面的に象徴してある如く、種々の意味に於て、いかにも下劣極まるものである。こんなものが子供の真純を侵害しつつあるといふことは、単に思考するだけでも怖ろしい。

○西洋人と違つて、われく日本人は、哀れにも殆未だ嘗て、子

供のために純麗な読み物を授ける、真の芸術家の存在を誇り得た例がない。

○「赤い鳥」は世俗的な下卑た子供の読みものを排除して、子供の純性を保全開発するために、現代第一流の芸術家の真摯な努力を集め、兼て、若き子供のための創作家の出現を迎ふる、一大区画的運動の先駆である。

○「赤い鳥」は、只単に、話材の純清を誇らんとするのみならず、全誌面の表現そのものに於て、子供の文章の手本を授けんとする。（後略）

子供を（純）なるものとしてまなざし、その（純）性を「保全開発」するのが童話である、という考えがよく伝わる。すでに明治末頃には、お伽噺を児童の無邪気さや美的感情を養成するひとつの芸術として捉えるむきがあったわけだが、『赤い鳥』の運動はまさにその延長線上に位置づく。三重吉の「一大区画的運動」——「子供の真純を侵害」する「世俗的な下卑た」読み物を排除し、「現代第一流の芸術家の真摯な努力を集め」て、「子供の純性を保全開発する」——は、明治末からの、童話に芸術としての価値を認めようとする議論、また、童話の有害性を排除しようとする議論を受けとめて、駆動していったにちがいない。

三 残酷性の（弁護）

けれども、童話がはらむ残酷性についての（弁護）が唱えられていたこともまた、たしかである。それはたとえば、比較神話学で知られる伝承文学研究者・高木敏雄の『童話の研究』⁹に見られる。高木

は、他の童話論がもっぱら教育論の範疇で語られていたのに対し、きわめて幅広い（昔話・民話・寓話・神話・伝説なども含めた）考察を加えているのだが、第六章「童話の弁護」において、童話の残酷性について触れ、次のように述べている。

かれら「稿者注——「極東の教育家」は童話そのもののなにも
のたるやを理解せずに、民間童話を非難する。桃太郎が鬼が島
を征伐して、たからをとってきたというのはおもしろくないか
ら、おみやげにもってきた、とあらためなければならぬとか、「舌
切雀」の老婆がスズメの舌を切ったというのはあまり残忍な行
為でおもしろくないから、老婆が一時のいかりにこころを制せ
られて、おもわずスズメの舌を切ったというようにあらためて、
老婆に個人性を付与したほうがいいとか、いろいろなことをい
って得意がっている。／この種の論法でいうと、世界のすべて
の童話は児童にたいして有害である。童話ははたして、それほ
ど厳格に批評されなくてはならぬものであるか、また童話はこ
れらの人士の非難にたいして、はたして弁護の辞をもたぬので
あろうか。

ここで高木は、ドイツの教育家が「昔から民間にものがたられている
童話をそのままグリムの集のなかからとって」いることに対照して、
日本の教育家がとねえる童話有害論に疑問を呈している。そして、童
話は「独立した民間詩」、「高等文芸とひとしく空想の産物」であり、
「この見地から研究してみると、童話は以上の非難にたいして十分に
弁護することができる。」として、論を展開していく。その際のポイ
ントは、「童話にあらわれたる神怪不可思議の分子は、神話や伝説や、

他の文学にあらわれているものに比していちじるしく詩化されて、児
童の神経をはなはだしく刺激するようなおそれがすくない」ものであ
って、詳細な描写がなされない限りは問題がない、という点である。
高木は次のように言う。

刺激と挑発のいかんは、物語のうちにあらわれる事実そのものの
性質にばかりよるのではなくて、その事実の描写の方法によること
を注意せねばならぬ。まま母がまま子を虐待したという事実は、事
実それ自体としてはすこしも有害な影響をあたえるおそれはないの
である。けれども、その虐待の描写があまりに深刻であるのは、よ
ろしくない。また事実そのものは残酷な性質をおびていても、その
かんたんな言説とその詳細な描写とのあいだには大なるへだたりが
存するのである。／童話「かちかち山」のタヌキが老婆を殺して、
その肉を汁にこしらえて老夫に食わせたという事実はいかにも残酷
である。しかしながら、たんにかくのごときことをタヌキがあえて
したと説くのはかんたんな言説であって、さして有害な影響をあた
えるおそれはない。もしこれに反して、その事実を詳細に描写しよ
うものなら、それこそたいへんである。／かくのごとく、言説と描
写とのあいだに大なる相違の存することを会得したうえで、はじめ
て悪の分子にたいする批判はくだされるのである。

また、たとえ残酷な描写であっても「現実界においてじつさいありう
べからざる性質のもの」と児童に判断されるならば、その描写は有害
なものにならないとも述べている。

四 説話としての童話

童話がはらむ有害性・残酷性を（排除）しようとする言説と、（弁護）しようとする言説——。大正期に優勢となったのは、明らかに前者である。そこにはむしろ三重吉の存在があるわけだが、しかし、『赤い鳥』運動の理念と芥川の童話観とはズレがある。

たとえば、『赤い鳥』に寄せられた「蜘蛛の糸」（一九一八・七一）、『魔術』（一九二〇・一一）、『アグニの神』（一九二一・一一）、『二・一』では、エゴイズムを戒める物語を生成しようとする中で、〈慾〉を曝く側の暴力性が描き込まれており、童話という形式に寄り添いきれない芥川の姿が見られる。そうした姿は、「トロッコ」（『大観』、一九二二・三・一）で、心細い思いをしながらも最後は母親の胸に抱きすくめられて終わる、という結末が否定され、「塵労」にまみれた現在が語られていくことに見えるし、さらに、「白」（『女性改造』、一九二三・八・一）において、毛色が変わった自分の飼犬をそれと見抜かず残酷な仕打ちをしておきながら、最後の場面で涙を流したり威張ったりする主人たちと白のちぐはぐな関係性が、罪からの〈救済〉という基本構造の裏に描かれていることにもうかがえよう。このことは、子供を〈純〉なるものとしてまなざし、それを侵す害悪を排除した「清純な話材としての童話」観を、芥川が内面化していなかった（あるいは内面化をためらっていた）ことを意味する。

ではいったい、芥川は童話をどのようなものとして考えていたのだろうか。芥川と当時の童話をめぐる言説との交錯点をさぐることはきわめて難題であるが、さきに見た高木敏雄の研究にあつたように、当時童話を、昔話・民話・寓話・神話・伝説なども含めたものとして、つまり、郷土や民族に結びついた（はなし）として捉える

向きがあつたことは、見逃せない。こうした志向から童話をとらえる高木は、次のように述べている。

ドイツの童話集で「グリムの童話集」といったら世界で有名なもので、いまの日本でもだれひとりとして知らぬものはいくらである。グリムはこの童話集の表題として、「キンデル・ウント・ハウス・メル・ヒェン」という長い名前をえらんだ。これは児童および家庭童話という意味で、（…中略…）グリムがたんにメル・ヒェンといわずに、児童と家庭の二語をそれにかぶせたのは、ふかい意味のあることである。／＼ぶんは、グリムのいわゆる「キンデル・ウント・ハウス・メル・ヒェン」の意味に、童話ということばをつかつてみたい。二〇世紀のこんにちにおいては、かくつかうのが正しい、いな、かくつかうのが、童話という語の唯一の正当な使用方法であると信じている。

ここで、「キンデル・ウント・ハウス・メル・ヒェン」（Kinder-und Hausmärchen）＝「童話」と言うのだから、家庭のなかで読まれる児童のための話が童話だと高木は言っている、と単純にとらえたとすれば、それはおそらく誤読である。なぜなら、わざわざ「グリムの童話集」という固有名があげられているからだ。なぜここで「グリムの童話集」が引き合いに出されているのか。それはおそらく、グリム・メルヘンがアンデルセンなどの創作童話（Kunstmärchen）に対し、民族メルヘン（Volksmärchen）として認知されていたこととかかわる。

現在のグリム研究においては、弟ヴィルヘルムによって文体的脚色が施されていること、また、メルヘンの忠実な再現を目指す厳格な学者肌の人物として説明されてきた兄ヤーコプの書き取ったメルヘン

にも、弟と同様に異型の結合や変更が認められることなどが指摘されている（なお、野口芳子『グリムのメルヒェン その夢と現実』（勁草書房、一九九四・八・三〇）第二章「グリムとアルニムのメルヒェン論争」参照）が、少なくとも大正期の日本においては、『グリム童話』は「民間の口碑」を集めて編纂したもので、「一言一句無駄な借辞を用ひない」、「何等の個性的色彩」のない、「民俗学の先駆として学術的にも頗る重要な文献」として認識されていた¹⁰。『グリム童話』が、純粹に民間の説話を集録したものとしてのイメージを持ちあわせて受容されていたことをふまえれば、高木にとつての〈童話〉とは、けっして家庭の中で読まれる児童のための話というだけでなく、民間の〈説話〉としての側面が強調されたものとして読まなければならぬであろう。

五 芥川の童話観形成と『今昔物語集』

芥川と童話を直接結びつけるのではなく、〈説話〉という補助線を引いてみたとき、はじめて芥川の童話観は見てくるのではないか。そうした見とおしのもとに、芥川のことばを見わたしたとき、注目されるのはやはり『今昔物語集』（以下、『今昔』）への言及である。明治末から大正にかけて『今昔』が「発見・発掘」されていたこと、とりわけ文学的な評価に関しては、芥川の「今昔物語鑑賞」（『日本文学講座』新潮社、一九二七・四・三〇）の言葉が強く作用し、その後も珍重されていたことなどは、西尾光一氏による「今昔物語研究史」（『国文学 解釈と鑑賞』一九八四・九）の中で夙に指摘されている（なお、私たちの『今昔』イメージがいまなお芥川作品・評論を介して想い描かれていること、また、「説話」「説話文学」の語の

一般認知にも芥川が役買ったこと、さらに、明治三十三、四年を期に、昭和戦前期にいたるなかで『今昔』が教育メディアから排除されていく一方で、文学メディアのなかでは芥川の『今昔』観が継承・維持されていたことなど、『今昔』にとつて芥川がはたしたメディア（媒体・媒介者）としてのはたらきについては、竹村信治「今昔物語集と近代のメディア」（小峰和明編『今昔物語集を読む』吉川弘文館、二〇〇八・一二・一所収）に詳しい）。

芥川による『今昔』の発見——むろんこのことは、さきにみた高木敏雄の研究とも無縁のものではないし、『攷証今昔物語集』（一九一三）の中で『今昔』を〈世界文学の珍宝〉とした芳賀矢一の「価値発見」が、「満三年にわたるドイツ留学の間に、ドイツ文献学を学び、ドイツ浪漫派やグリム兄弟の民話伝説研究の業績に接したことによつてもたらされたもの」（西尾・同前）と指摘されているように、同時代的に〈説話〉の意義が見直されていく中での出来事としてある。

少年時代からすでに『水滸伝』『八犬伝』などの伝奇的な読みものに親しみ、また『聊齋志異』と『今昔』の影響関係までかなり意識的に読みとつていた芥川である¹¹。そんな彼の童話観が、〈説話〉の「発見・発掘」とともに形成されていたということは、十分考えられる。とすれば、芥川が『今昔』という〈説話〉に一体なにを見出したのかの確認を通じて、芥川の童話（お伽噺）観を探ることができるのではないか。以下、「今昔物語鑑賞」の中から、彼の言葉をいくつか引いてみよう。

○僕は前の話「稿者注——巻十二・第十七「尼所被盜持仏自然奉値語」」を批評するのに「美しい生ま々々しさ」と云ふ言葉を使つた。美しいか美しくないかは暫く問はず、この「生ま々々し

さ」は『今昔物語』の芸術的生命であると言つても差し支へない。

○かふ云ふ作者の写生的筆致は当時の人々の精神的争闘もやはり鮮かに描き出してゐる。彼等もやはり僕等のやうに娑婆苦の為に呻吟した。『源氏物語』は最も優美に彼等の苦しみを写してゐる。それから『大鏡』は最も簡古に彼等の苦しみを写してゐる。

最後に『今昔物語』は最も野蛮に、——或は殆ど残酷に彼等の苦しみを写してゐる。僕等は光源氏の一生にも悲しみを生じずにはゐられないであらう。まして兼通卿の一生にはもの凄さを感じるのに違ひない。が、『今昔物語』の中の話——「参河守大江定基出家語」（本朝の部巻九。「稿者注——巻十九・第二」）には何かもつと切迫した息苦しさに迫られるばかりである。

○『今昔物語』は前にも書いたやうに野生の美しさに充ち満ちてゐる。（…中略…）僕は『今昔物語』をひろげる度に当時の人々の泣き声や笑ひ声の立昇るのを感じた。のみならず彼等の軽蔑や憎悪の（例へば武士に対する公卿の軽蔑の）それ等の声の中に交つてゐるのを感じた。

「娑婆苦の為に呻吟した」「当時の人々の精神的争闘」を「最も野蛮に、——或は殆ど残酷に」写し出し、「軽蔑」や「憎悪」も入り交じる「泣き声や笑ひ声」が立昇る世界を描き出しているとする『今昔』評。この「今昔物語鑑賞」におけるキーワードは、それこそ芥川を紹介してわれわれによく浸透しているところの、「生ま々々しさ」（『『今昔物語』の芸術的生命』¹²）だろう。

興味深いのは、芥川のこうした『今昔』への価値付けが、明治末から提出されてきた童話の有害性を排除しようとする議論のアベコベ

である、ということだ。彼等が害悪とみなし排除しようとした要素は、「今昔物語鑑賞」においては「生ま々々しさ」、あるいは「野生の美しさ」という言葉に置き換えられ、文学性として高く評価されている。

このことは、芥川の童話（観）の、大正期における位置づけを考えさせる。たしかに芥川童話の出発は、三重吉の依頼に依つてのものではあつたが、そこに童話の害悪を排除し子供の純性を「保全開発」しようという意識は、なかつたのではないか。むしろ、当時価値を発見されていった（説話）と同じ位相のものとして——残酷性を含む様々な「娑婆苦」を「生ま々々し」く写し出すものとして——、芥川にとつての童話（観）はあつたのではないか。

もちろん、芥川の（説話）（ここでは『今昔』）観がただちに芥川の童話観に結びつくわけではない。また、「蜘蛛の糸」（一九一八）「アグニの神」（一九二二）の発表されたのはほかでもなく『赤い鳥』においてのことで、芥川が三重吉の言説に少しも影響されなかつたとは考えられない。しかし、さきにも指摘したように、芥川の童話は倫理的・道徳的な請求をベタにしているように見えて、彼はいつもそこから身を翻そうとしている。また、「猿蟹合戦」（『婦人公論』一九二三・三・一）や「桃太郎」（『サンデー毎日』一九二四・七・一）などは、まさに（説話）を素材としながらそれをパロディ化し、桃太郎一味の蛮行や蟹一家の悲惨な顛末を「生ま々々し」く写し出している。それらを勘案すれば、芥川の童話観が、残酷性を含む様々な「娑婆苦」を「生ま々々し」く写し出すものという前提を持っていたとしても、不思議ではあるまい。

芥川の童話は、三重吉が主導した児童の純性を「保全開発」しようとする運動の磁場にありながら、（説話）への関心の高まり（「発見・発掘」）に導かれた童話観にも引きずられて、なんとか身を翻そ

う——「娑婆苦」を「生ま々々し」く写し出そう——とすることで生成されていった、と言えるのではないだろうか。

六 芥川と「野性」

それにつけても、芥川が『今昔』の芸術的生命を、「生ま々々しさ」ばかりでなく「野性」にも見出していることは、気がかりだ。本稿の論旨からは逸れるが、おわりに、いまずこし考察を加えておきたい。

○この生ま々々しさは、本朝の部には一層野蛮に輝いてゐる。一層野蛮に？——僕はやつと『今昔物語』の本来の面目を発見した。

『今昔物語』の芸術的生命は生ま々々しさだけには終つてゐない。それは紅毛人の言葉を借りれば、brutality（野性）の美しさである。或は優美とか華奢とかには最も縁の遠い美しさである。

右は、「三獸行菩薩道兔焼身語」（巻五・第十三）中の、「兔は励の心を發して……耳は高く癩せにして目は大きに前の足短かく尻の穴は大きに開いて東西南北求め行けども更に求め得たる物無し。」という一節を引きながら、「かう云ふ生ま々々しさは一に作者の写生的手腕に負うてゐると思はなければならぬ。遠い昔の天竺の兎はこの生ま々々しさのある為に如何にありありと感ぜられるであらう」と評した直後のことばである。老人（帝釈天）を救うべく、自ら火に焼かれ身を差したした兎の話題を引いたのちに見いだされる「brutality（野性）」の美しさ——。「今昔物語鑑賞」が芥川自死のおよそ三ヶ月前に書かれていることも考えれば、こうした言葉は、自らの死を「芸術」的なものとして受け取られるように仕向ける「イメージ戦略」¹³の一環と

みることできるかもしれない。しかし、戦略云々でなく、晩年の芥川が「brutality（野性）」に対するある種の憧憬を抱いていたことも、事実である。

「今昔物語鑑賞」とほぼ同時期、斎藤茂吉に宛てられた書簡（一九二七・三・二八）には、「唯今の小生に欲しきものは第一に動物的エネルギー、第二に動物的エネルギー、第三に動物的エネルギーのみ」とある。神経衰弱が昂じて不眠症に陥り、健康が著しく悪化するなかで執筆意欲も減退、くわえて、義兄・西川豊の放火嫌疑、鉄道自殺という身内問題の後始末に東奔西走するという事態にも見舞われ、さらには秀しげ子との関係¹⁴にも終始悩まされ続けた晩年の芥川は「動物的エネルギー」＝「生活力」を失つていった（所謂生活力と云ふものは実は動物力の異名に過ぎない。僕も亦人間獣の一匹である。しかし食色にも倦いた所を見ると、次第に動物力を失つてゐるであらう。」（遺稿・「或旧友へ送る手記」）。そのような中で『今昔』に見出されていた「brutality（野性）」は、この「動物的エネルギー」と無縁のものではあるまい。つまり、晩年に至るにつれ、自らに失われつつあった「brutality（野性）」が「生ま々々し」く写し出されているのを『今昔』に見出し、その世界を「美しい」ものとして憧憬していたのだといえる。

「野性」への憧憬は、遡れば「義仲論」（府立三中『学友会雑誌』（一五）、一九一〇・二）のなかで、木曾義仲を「大胆」「性急」で、「曲線的」な「世路」を「直線的に急歩」した「野性の児」と評価していることにも見えるし、素戔鳴尊を「流血に憧れる野性」の持ち主として描いていること（素戔鳴尊『大阪毎日新聞』一九二〇・三・三〇（六・六））や、岩見重太郎への評（「歴史に実在した人物よりもより生命に富んだ人間」、「善悪の観念を却下に蹂躪する豪傑」

など。「僻見」・「二 岩見重太郎」『女性改造』一九二四・四）からも、うかがえる（なお、清水康次「野性」の系譜―芥川龍之介一面―『国語国文』一九八九・二）参照）。また、ナポレオンへの言及（「ナポレオンと言ふ奴は人中の龍か何か兎に角手のつけられぬ怪物だよ。」一九二五・五・一、南部修太郎宛書簡）などもそれに数えることができるかもしれない。

ただし、こうした「野性」への憧憬は、手放しものではない。一九〇三年刊行のアメリカの小説家ジャック・ロンドンの小説名「The Call of the Wild」を踏まえているという「文芸的な、余りに文芸的な」三十「野性の呼び声」には、次のようにある。

僕は前に光風会に出たゴッガン「稿者注——Paul Gauguin（1848〜1903）。フランスの後期印象派の画家。」の「タイチの女」（？）を見た時、何か僕を反発するものを感じた。装飾的な背景の前にどつしりと立つてゐる橙色の女は視覚的に野蠻人の皮膚の匂を放つてゐた。それだけでも多少辟易した上、装飾的な背景と調和しないことにも不快を感じずにはゐられなかつた。美術院の展覧会に出た二枚のルノアルはいづれもこのゴッガンに勝つてゐる。殊に小さい裸女の画などはどの位シャルマン「稿者注——chamant（仏）。魅力的。」に出来上がつてゐたであらう。（傍点ママ）

一八九一年に南太平洋（ポリネシア）の仏領タヒチで描かれた、ポール・ゴーギャン『タヒチの女』。そこに描かれた「橙色の女」を「野蠻人」といい、「何か僕を反発するもの」や「不快」を感じたことが表明されている。そして、ルノワール（Pierre-Auguste Renoir（1841〜1919）。フランス（後期）印象派の画家。）が引き合いに出され、

それを「シャルマン」（魅力的）と評し、ゴーギャンに勝るものとして位置づけている。が、この「野蠻」と「シャルマン」の対比は、続くルノワールとゴッホとの対比で次のように言い換えられていく。

僕は僕と同時代に生まれた、あらゆる造形美術の愛好者のやうにまづあの沈痛な力に満ちたゴッホ「稿者注——Vincent van Gogh（1853〜90）。『ソホ。』に傾倒した一人だつた。が、いつか優美を極めたルノアルに興味を感じ出した。それは或は僕の中にある都会人の仕業だつたかも知れない。同時に又ルノアルを軽蔑する当時の愛好者の傾向につむじを曲げたこともない訣ではなかつた。けれども十年あまりたつて見ると、——立派に完成したルノアルは未だに僕を打たない訣ではない。しかしゴッホの糸杉や太陽はもう一度僕を誘惑するのである。それは橙色の女の誘惑とは或は異なつてゐるかも知れない。が、何か切迫したものにはば芸術的食欲を刺激されるのは同じことである。何か僕等の魂の底から必死に表現を求めてゐるものに。——（傍点ママ）

「今昔物語鑑賞」において、「野性の美しさ」が「優美とか華奢とかには最も縁の遠い美しさ」とされ、「参河守大江定基出家語」（巻十九・第二）が「何かもつと切迫した息苦しさに迫られるばかりである。」と評されていることに注意すれば、ここで言われている「何か切迫したもの」がすなわち「野性」のことを指すと見てよいだろう。ルノワールを高く評価していた芥川が、ふたたび「野性」（「何か切迫したもの」への憧憬（「誘惑」）を感じている姿を確かめられるわけだが、続く三十一「西洋の呼び声」をあわせ読めば、その憧憬が手放しものでないことが分かる。

ルドン (Odilon Redon (1840 - 1916)。フランスの画家。) の『若き仏陀』に「西洋の呼び声」を感じるといふ芥川は、「この「西洋」の底に根を張つてゐるものはいつても不可思議なギリシアである」、「それ等の美しさはギリシアの神々の美しさである。或は飽くまでも官能的な、——言はば肉感的な美しさの中に何か超自然と言ふ外はない魅力を含んだ美しさである」と言っている。「西洋」の底に根を張つてゐる」ギリシャの「不可思議な」「官能的な」「肉感的な」美しさⅡ「超自然と言ふ外はない魅力」とは、「今昔物語鑑賞」でくりかえし「超自然的存在」に言及されているように、やはり「野性」と無縁のものではない。芥川は言う。

或人々は千九百十四五年に死んだドイツの表現主義の中に彼等の西洋を見出してゐる。それから又或人々は——レムブランドやバルザックの中に彼等の西洋を見出してゐる人々も勿論多いことであらう。現に秦豊吉氏などはロココ時代の芸術に秦氏の西洋を見出してゐる。僕はかう云ふ種々の西洋を西洋ではないと言ふのではない。しかしそれらの西洋のかげにいつも目を醒してゐる一羽の不死鳥——不可思議なギリシアを恐れてゐるのである。恐れてゐる？——或は恐れてゐるのではないかも知れない。けれども妙に抵抗しながら、やはりじりじりと引き寄せられる動物的磁気に近いものを感じない訣には行かないのである。／僕は若し目をつぶれるとすれば、かう云ふ「西洋の呼び声」に目をつぶりたいと思つてゐる。しかし目をつぶることは必しも僕の自由にはならない。(…中略…) この「西洋の呼び声」もやはり「野性の呼び声」のやうに僕をどこかへつれて行かうとしてゐる。(…中略…) 現世の日本に生まれ合せて僕は文芸的にも僕自身の中に無数の分

裂を感じざるを得ない。それも或は僕一人に、——何ごとにも影響を受け易い僕一人に限つてゐることであらうか？

「僕をどこかへつれて行かう」とする「西洋の呼び声」(「不可思議なギリシア」)を恐れているのか恐れていないのか、自分でも分らないけれども、「じりじりと引き寄せられる」磁気を感じつつ、それでいて「妙に抵抗」する芥川——。ここに見えるのは、「野性の呼び声」や「西洋の呼び声」に魅惑されつつ、そこに引き込まれていくことをためらい、(「わたし」)の居場所を見いだせないまま(宙吊り)の位置をさまよう「主体」のあり様である。「自身の中に無数の分裂を感じざるを得ない」とは、「呼び声」の内面化と外部化の狭間で、その両極から引き裂かれていく感覚を述べたものだろう。本稿においては、芥川の童話観として、「娑婆苦」を「生ま々々し」く写し出そうとする意識があつたと述べたが、こうして「野性」に対し「妙に抵抗」する様子を確かめれば、どうやらそこにも、「主体」のゆらぎがあつたようである。

児童の純性を保全しようという「呼び声」、「生ま々々し」い現実を写し出そうという「呼び声」、また、テキストにちりばめられた同時代の様々な「呼び声」……。この「呼び声」をひとつの言説と見れば、次のように言えるだろう。目をつぶつても「自由にはならない」さまざまな「声」にかこまれ、引き裂かれ、(「わたし」)の無根拠性をつきつけられながら(宙吊り)を生きたテキスト空間——それが、芥川にとつての童話であつた。

注

*1 三好行雄「芥川龍之介〈お伽噺の世界で〉」(『隅外と漱石』力富書房、一九

*2 滑川道夫「芥川龍之介の児童文学」(『国文学 解釈と鑑賞』九五八・八)

*3 恩田逸夫「芥川龍之介の年少文学」(『明治大正文学研究』(14)、一九五四・一〇)

*4 関口安義『芥川龍之介と児童文学』(久山社、二〇〇〇・一・三二)

*5 武藤清吾『芥川龍之介の童話』(翰林書房、二〇一四・二・二〇)

*6 滑川道夫／編『現代児童文学事典』(至文堂、一九六三・三・三〇)

*7 たとえば、巖谷小波／編『学校家庭 教訓お伽噺 西洋之部』(博文館・一九一一・一二・三二)には、付録として「お伽噺に関する諸名家の意見」が掲載されており、前者のタイプとして「お伽噺は非常に幼少なる児どもの教育には裨益がある(…中略…)寧ろむつかしい教場での修身の講話に勝る程の裨益があらう」(学習院女学部長 下田歌子)、「損得に拘わらず、為すべきは為し、為すべからざるは為さぬと云ふ、武士道的徳を鼓吹するお伽文学が最も必要であると思ふ。」(貴族院議員 三好退蔵)など、後者のタイプとして、「お伽噺が本来の目的とする所は、極めて無邪気な趣味を、小児の頭に入れる事であつて、お伽噺は決して倫理教育の手段として利用せらるゝが如き者では無いと考へます」(伯爵 原義光)、「大抵の児童はお伽噺を好んで読むものである、是は畢竟するに、お伽噺が、児童の美感に適合して居るから、読んで大いに愉快を覚ゆるためである、此の児童に快感を起こさしむることは、聴て児童の美的感情を養成することになる、だからお伽噺の本領は美にありといつて差支へはないのである」(東京市教育課長 戸野周二郎)などが見える。

*8 たとえば、蘆谷重常『教育的応用を主としたる童話の研究』(勸業書院、一九一三・四・五)第三章「教育上より見たる童話」には、「其童話の中に盛られたる思想が教育的に有害であつてはならぬ」、「其材料が教育的に有害なものであつてはならぬ、例へば或は惨酷或は野卑、或は粗暴、或は利己

といった様な悪徳を子供に教ふるやうな傾向のある材料を用いたものは不適当である」「其中に現れた情緒及気分が透徹した美しいものであらねばならぬ。また教育上有害なる、例えば非常に陰鬱なとか、或は悲哀なとか、さういふ極端な情緒を避けねばならぬ」などが見える。

*9 高木敏雄『童話の研究 その比較と分析』(一九一六、婦人文庫刊行会)なお、引用は太平出版社版(一九七七・五・一〇)による。

*10 二瓶一次『童話の研究』(戸取書店、一九一七・二・一六)には、「外国の童話でグリームの童話程我国人に消化され、味はれ、歓迎せられたものがあるまい。グリームの童話は、アンデルセンの童話と共に実に世界的童話であつた。(…中略…)「グリーム」の童話、かうは謂ふけれども、それはグリームの創作童話といふことではなくて、グリームが集めて編纂した童話といふ意である。いまグリームの童話の一編をとつて視るにそこに何等の個性的色彩に満てる中心思想といふものがない。／グリームの童話は、もと独逸の口碑であつた。」とみえる。また、金田鬼一／訳『世界童話大系 独逸編』(世界童話大系刊行会、一九二四・八・一五)「グリーム童話集解題」には、「グリームが民間の口碑伝説を集録して「おはなし」の本をこしらへるに当つては、叙述の曖昧な点は之れを明快な描写となし、資料が断片的な場合は外の不完全なものを巧みに案配して無縫の天衣を織出したのであるが、総じて提出された材料には、それが純独逸のものである限りは、些の手加減も加へないのを原則とした。これは非常に困難なことで、グリーム兄弟のやうに、独逸古代学に精通した学者であると同時に、素朴な筆致を備へて而も一言一句無駄な借辞を用ひない名文家であるのでなければ殆ど手のつけられない仕事なのだが、グリームはよく此の事業に成功して、出来上がったものは、一方では人間の伴侶として世界に於ける最も面白い本の一つとなり、また同時に民俗学の先駆として学術的にも頗る重要な文献となつた。」という訳者の解説が寄せられている。

*11 「文芸雑誌 饒舌」『新小説』一九一八・五)では、『聊齋志異』と『今昔』

の影響関係について次のように語られている。「聊齋はたしか乾隆の中葉頃に出来たものだから、今昔に比べると余程新しい。所が今昔と聊齋と、よく似た話が両方に出てゐる。たとへば聊齋の種梨の話は大体の段どりから云つて、今昔の本朝第十八巻にある以外術被盜食瓜語と云ふ話と更に變りがない。梨と瓜とを取換へれば、殆ど全く同じである。かう云ふのは日本の話が支那へ輸入されたのであらうか。／＼が、これなどはどうも話の質が支那じみてゐる。するとこの話のプロトタイプが始支那にあつて、それが先に日本に輸入されたのであらうか、暇があつたら誰か考証して見るのも面白からうと思ふ。序に云ふが、聊齋の鳳陽士人と云ふ話も、今昔の本朝第二十一巻常澄安永於不破閑夢見在京妻語と云ふ話とよく似てゐる。」

*12 ただし、こうした晩年における『今昔』への眼差しは、初期のそれとは異なる。「羅生門」や「鼻」といった初期作品にとつての『今昔』はあくまで話材を提供するものとしてあり、それを換骨奪胎するかたちで小説が生成されていることは明らかだ。ところが晩年の芥川は、『今昔』の世界それ自体に「生々々々しさ」、「brutality (野性)」といった「芸術的生命」を認めている。このことは、芥川が折に触れて『今昔』に取材し、自らとのつながりを確かめていく中で、『今昔』観が刷新されていったことを意味する。

*13 篠崎美生子氏は、自殺のもたらす効果について、芥川が「或る程度戦略的であつた」として、そのイメージ戦略は、「恍惚たる悲壯の感激」、「恍惚たる法悦の輝き」「刹那」といったキーワードを複数の小説に連鎖させ、芸術に殉じる「芥川」を演出しようという様子、女性と別荘で縊死した有島武郎の存在をほめかして自分の死をより芸術的・形而上学的に受け取られるようにした「或旧友へ送る手紙」、脱稿日が平松麻素子との心中を企てた日に操作された「歯車」等に見ることができるという(「芥川研究」の文法)『日本文学』49(1)1000・11)。

*14 小穴隆一に宛てた遺書の書き出しには、「僕等人間は一事件の為に容易に自殺などするものではない。僕は過去の生活の総決算の為に自殺するのである。しかしその中でも大事件だつたのは僕が二十九歳の時に秀夫人と罪を犯したことである。」とある。また、「狂人の娘」(「或阿呆の一生」)や「復讐の神」(「歯車」)も、秀しげ子であつたことが定説となつてゐる。

(山口県立厚狭高等学校)